

Historia de la literatura argentina

36 La literatura de las vanguardias I

Macedonio Fernández
Arturo Cancela





Pericón bajo los ombúes,
óleo de Pedro Figari

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: literatura@cnba.uba.ar

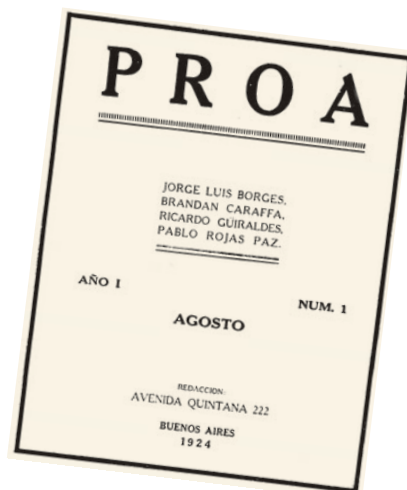
ISBN Tomo II: 987-503-413-4
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Caricatura de
Macedonio Fernández
por Dela-Hanty

La literatura de las vanguardias I

Los años '20 vanguardistas

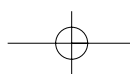
“Si entiende usted los telegramas del presidente Yrigoyen, no lea *Martín Fierro*”; “Si a usted le preocupa seriamente la elección de una corbata, no lea *Martín Fierro*” fueron frases de los volantes publicitarios que anunciaban, en 1919, un nuevo periódico de carácter juvenil e inconformista, bautizado con el título del poema “nacional” escrito por Hernández. Fue una “intentona” del poeta conocido como Évar Méndez (Evaristo González), de brevísima duración—sólo 37 días—, pero que significó el punto de partida de una nueva generación preocupada por evadirse de las ortodoxias en materia de arte y que se manifestó en diferentes revistas; muchas, de vida efímera. Hacia fines de 1921, algunos jóvenes—Sergio Piñero, Norah Lange, Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan y sobre todo Borges, recién llegado de una larga estadía en Europa y que traía una cantidad de ideas y prácticas estéticas renovadoras con el nombre de Ultraísmo—salieron a las calles de Buenos Aires, provistos con baldes de engrudo, a pegar páginas de la revista mural *Prisma* en paredes y quioscos: se trataba de un “regalo poético para el transeúnte porteño, que sin duda no se mostró demasiado agradecido”—señala Alicia Jurado para explicar su desaparición después del segundo número—. Más suerte tuvo *Proa* (primera época), que alcanzó a sacar tres números entre 1922 y 1923. Fue escrita por la misma gente, a la que se sumó el excéntrico Macedonio Fernández como figura tu-



Portada del primer número de la revista PROA

telar, y estuvo conectada con el Ultraísmo español representado por Rafael Cansinos Assens y Guillermo de Torre—a quienes Borges había conocido en su viaje—. *Proa* tuvo una segunda etapa—desde 1924 a 1926—y quince números, dirigidos por Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz. Además de la consabida relación con la escuela ultraísta, cultivó el diálogo con la literatura contemporánea francesa e integró artistas de diversas ideologías: Raúl y Enrique González Tuñón, Pedro Figari, Macedonio, Leopoldo Marechal, Méndez, Eduardo Mallea, César Tiempo, entre otros. *Inicial* (1923-1926), publicada por Roberto Ortell, Brandán Caraffa, Roberto Smith y Homero Guglielmini, fue una propuesta alternativa. Inspirada por *Nosotros* y la filosofía de Ortega y Gasset, enfrentada a la actitud irreverente de las revistas literarias de su tiempo, relacionó la teoría

del arte con la política nacional conservadora. Antonio Zamora condujo, en otra línea, la serie *Los Pensadores*—apareció en 1922 y hacia fines de 1924 había llegado al número 100—, que se encargó de difundir cuadernillos con obras de la literatura socialista europea. En 1927, reaparece pero titulándose *Claridad*, con la dirección del mismo Zamora, Leónidas Barletta y César Tiempo. En la misma tendencia del pensamiento de izquierda pero más virulenta, en 1924 sale *Dinamo*, fundada por Elías Castelnuovo, Barletta y Lorenzo Stanchina. En 1924 se reinicia *Martín Fierro* (segunda época) con Évar Méndez otra vez a la cabeza. Patrocinada por Samuel Glusberg y con la asistencia fundamental de Oliverio Girondo, Rojas Paz, Ernesto Palacio y Córdova Iturburu, es considerada el paradigma de la revista vanguardista de la década. Los jóvenes artistas de avanzada—aunque de distinto signo, provenientes en su mayor parte de la clase media y sin “cargos oficiales”—buscaron legitimarse a través de estas publicaciones periódicas; ahondaron las diferencias con los escritores y críticos cuya labor se había proyectado hasta el Centenario; conjugaron lo nacional con lo europeo para una inédita expresión estética, contribuyeron a la consolidación de la autonomía profesional y trataron—como sus inmediatos antecesores, por ejemplo Gálvez—de insertar su actividad en un circuito comercial y lograr el prestigio público, es decir, medir el éxito del arte como una forma de prolongarse en la memoria.



Fotografía del edificio de la esquina de Florida y Tucumán donde funcionó, en el tercer piso, la redacción de la revista *Martín Fierro*

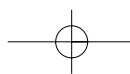
Portada del número cuatro de *Martín Fierro*



La revolución martinfierrista

El *martinfierrismo* fue un movimiento de jóvenes cosmopolitas. Para los redactores de la revista literaria más importante de la década del '20 —dice David Viñas— “*hacia atrás*, solo están los de mayor edad, los viejos y por eso mismo son descalificados; *en la otra dimensión*, no hay nadie todavía y eso abre un correlato necesario del juvenilismo: *la promesa*, un futuro deslumbrante y vago que condensado en el presente concentra inquietudes de estallido”. La clave de los martinfierristas es “*estar al día*” —continúa Viñas—, “ser los primeros en leer y descifrar lo que viene de los centros imperiales de cultura” y difundirlo. Évar Méndez, fundador y director de la revista, que supera en ese momento los 40 años, es verdadero impulsor de la obra que producen estos artistas identificados como la vanguardia: “Mi acción personal ha consistido, principalmente en vincular entre sí a los jóvenes escritores y artistas, en facilitarles la forma de darse a conocer eficaz y rápidamente y allanarles el camino del éxito, a condición de que demostraran vocación y talento”. Macedonio o Güiraldes —otros de los “mayores”— también funcionan como fuerzas aglutinantes cuya influencia se hace sentir en forma gradual pero intensa. Ni José Hernández ni el campo inspiraron directamente el nombre de la revista que operó la actualización de la literatura y el arte argentinos, en un momento histórico que va desde el acceso al poder político de las clases populares hasta el “desorden yrigoyenista” que la presidencia de Alvear reemplaza por una etapa de tranquilidad económica —con la recuperación que siguió a la crisis de posguerra mun-

dial—, de auspicio cultural y desarrollo urbanístico de la metrópolis. Por eso el escritor Roberto Mariani escribe un artículo de censura de la revista *Martín Fierro* —que la misma *Martín Fierro* le publica, haciendo explícita su condición de “tribuna libre”— y se pregunta por qué sus redactores se ponen “bajo la advocación de tal símbolo [nacional], si precisamente tienen todos una cultura europea, un lenguaje literario complicado y sutil, y una elegancia francesa”. Méndez le responde que la razón del título está en el primer número de 1924, que renueva el programa iniciado en 1919: la independencia respecto de la tradición y la posibilidad de opinar “sobre los hechos, las cosas y los hombres”, sintetizadas en la estrofa del poema gauchesco argentino: “De naidas sigo el ejemplo, /nadie a dirigirme viene; /yo digo lo que conviene, /y el que en tal güeya se planta, /debe cantar, cuando canta, /con toda la voz que tiene”. “Podrá haber opiniones contradictorias sobre el valor de nuestra voz: es lógico” —agrega Méndez—. “Pero el hecho es que se oye y produce ecos (...) A nada más nos obliga el título.” El Manifiesto martinfierrista, en el cuarto número, plantea con creces el nuevo credo. Escrito por Oliverio Girondo, se estructura en dos partes. En la primera, se delimitan



los adversarios de esta vanguardia que son los hombres convencionales, los grandilocuentes y solemnes que adhieren a modelos agotados y a los que les falta espíritu de aventura e indagación alrededor de los cambios que transforman el mundo, como los propuestos por la ciencia y la técnica. Aparecen nombrados en frases que repiten la estructura “Frente a”, por ejemplo: “Frente a la impermeabilidad hipopotámica del ‘honorable público’./ Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica cuanto toca./ Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más ‘bellos’ espíritus y a la afición al ANACRONISMO y al MIMETISMO que demuestran./ Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos (...)”. Frente a estos que interfieren la nueva sensibilidad, se opone una nueva lógica protagonizada por el grupo “Martín Fierro”, que convoca a realizar modificaciones concretas, por ejemplo: “‘Martín Fierro’ sabe que ‘todo es nuevo bajo el sol’ si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo./ (...) ‘Martín Fierro’ ve una posibilidad arquitectónica en un baúl ‘Innovation’, una lección de síntesis en un ‘marconigrama’, una organización mental en una ‘rotativa’, sin que esto le impida poseer —como las mejores familias— un álbum de retratos, que hojea, de vez en cuando, para descubrirse a través de un antepasado... o reírse de su cuello y de su corbata./ ‘Martín Fierro’ cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acen-
tuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movi-



Fotografía de
Évar Méndez

miento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés. (...)” La revista reacciona no contra Darío; fustiga en cambio los lugares comunes repetidos por el Modernismo decadente que alimentan al público complaciente de la burguesía. Utiliza además la parodia y el humor zumbón para criticar la corta mira de revistas como *Nosotros* —que fue incapaz de evaluar de manera justa la escritura borgeana— o de autores como Capdevila. De este se burlaron, por ejemplo, porque habiendo obtenido varios premios literarios, seguía, sin embargo, presentándose a nuevos certámenes; entonces se le dedicó el epitafio: “Aquí yace bien sepulto/ Capdevila en este osario. /Fue niño, joven y adulto; /pero nunca necesario. /Sus restos deben quemarse/ para evitar desaciertos. / Murió para presentarse/ en un concurso de muertos.”. El epitafio —género que cultivaron especialmente— permitió su mirada lúdica pero satírica en la sección “Parnaso Satírico”. Lugones —que había declarado que él mismo hubiera firmado sin reservas el *Manifiesto* martinfierrista— recibió también su

recordatorio fúnebre: “Fue don Leopoldo Lugones /un escritor de cartel /que transformaba el papel /en enormes papelones. /Murió no se sabe cómo, /esta hipótesis propuse: /‘Fue aplastado bajo el lomo/ de un diccionario Larousse’.”. Se “condena”, en efecto, la extravagancia del vocabulario modernista del escritor cordobés pero, a pesar de caricaturas y polémicas con que se lo hizo presente en distintos números, de ninguna manera se le restó importancia en la literatura nacional, con su talento y sus innovaciones. El martinfierrismo fue juego y, a través de él, un intento de despertar al arte del anquilosamiento de temas y formas a fuerza de reiterarse. Se lo acusó no pocas veces de apoliticismo, por lo que la redacción se vio obligada a repetir que *Martín Fierro* era un periódico exclusivamente literario y artístico, que albergaba entre sus filas a redactores y colaboradores de distintas tendencias, aunque reunidos por la misma impronta de renovación estética. Esta alcanzó, por otra parte, a la plástica —difundió la novedad del cubismo, futurismo, muralismo mexicano; la arquitectura—, dio a conocer la arquitectura funcional de Le Corbusier y los innovadores de la Bauhaus; el jazz y la música de Schoenberg o Honegger, así como el cine que despegaba. La lista de nombres que hicieron *Martín Fierro* es extensa; entre muchos de los que faltan nombrar: Luis Franco, Emilio Pettoruti, Xul Solar, Enrique Amorim, Eduardo González Lanuza, Alberto Prebisch, Nicolás Olivari, Borges, Norah Lange, Francisco Luis Bernárdez, Conrado Nalé Roxlo, Raúl González Tuñón, Leopoldo Marechal. También sumó voces extranjeras: las del mexicano Xavier Villaurrutia, el chileno Pablo Neruda o el francés Marcelle Auclair.

RECORRIDO

Macedonia de papeles

SYLVIA NOGUEIRA

Macedonio Fernández nació en 1874, el mismo año que Lugones, pero a diferencia de este, nada tuvo que ver con el Modernismo. Por el contrario, las vanguardias, que querían “torcerle el cuello al cisne”, identificaron en Macedonio un maestro, un precursor que había estado apartado de la escena pública durante el auge de Rubén Darío. *Martín Fierro* publicó sus textos en oposición polémica a las normas literarias hegemónicas; en palabras de Beatriz Sarlo, la revista “convierte a un marginal en centro de su sistema (...), Apollinaire editó a Sade y los martinfierristas a Macedonio Fernández, los grandes marginales de las instituciones, igno-

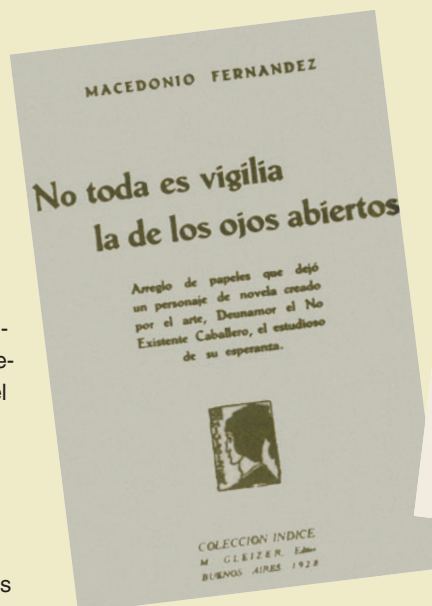
rados por el mercado y por el público”. La dispersión de la escritura de Macedonio, que puede entenderse no como auténtico descuido sino como coherencia profunda entre prédica y acción literarias, es proverbial. Cuando su esposa, Elena de Obieta, falleció, Macedonio Fernández inició un periplo por tristes pensiones de Buenos Aires, como los antiguos sabios cínicos, quienes, con su mendacidad escandalosa, señalaban lo superfluo de las cosas que la mayor parte de la sociedad considera necesarias. “Cada vez que se mudaba —explica Borges, cuyo padre era amigo de Macedonio—, dejaba olvidada en un cajón del escritorio una cantidad enorme de manuscritos. Nosotros nos dimos cuenta de eso y

le recriminábamos (...) me dijo: ‘Pero che, ¿vos creés que a mí se me ocurren tantas cosas? ¿Vos creés que yo soy tan rico como para perder algo? A mí siempre se me están ocurriendo las mismas cosas, no puedo perder nada.’” César Fernández Moreno, quien considera a Macedonio no un precursor sino un vanguardista pleno en el sentido en que fusiona el arte y la vida, abona el mito: “Si Leopoldo centró su vida en la literatura como profesión, Macedonio la desdeñó completamente para zambullirse en la vida: escribía en el papel de los envoltorios del almacén, primero en sentido horizontal y luego cruzando el texto anterior. *Elena Bellamuerte*, uno de sus más importantes poemas, quedó dentro de una lata de bizcochos, en la casa de un amigo. Veinte años después, este lo encontró al abrirla por azar.”. Egresado del Colegio Nacional de Buenos Aires, doctorado en jurisprudencia, Macedonio abandonó su profesión después de ejercerla durante 25 años, según cuenta su hijo Adolfo, a quien se debe la recuperación y organización de los escritos de su padre: “renuncia a la carrera judicial luego de alguna magistratura federal desempeñada en Misiones”. Cuando falleció en 1952, Macedonio Fernández había logrado escatimar mucho su historia “real” y a la vez prodigar tantas figuraciones de su yo en sus escritos que el relato de su vida con frecuencia se resiste a biografías académicas. Se impone la fragmentación de anecdóticos, entre testimoniales y fabulosos, legítimos o detractores, que dejan a los destinatarios confundidos, dudosos, incrédulos. Esta “Increencia” —Macedonio usa mayúscula para señalar las palabras que resignifica o



Macedonio Fernández
tocando la guitarra

Tapa de la primera edición de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, de Macedonio Fernández



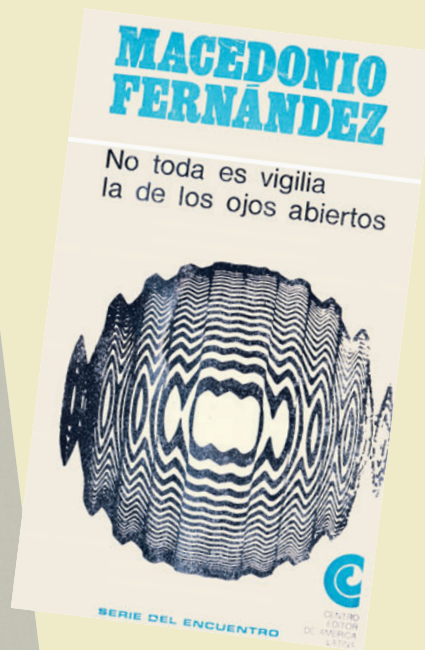
inventa— es parte de su legado deliberado para los lectores: “Crear menos—instruye en su ‘Actos de fe del Evangelio del No-Creo o Incredo’—. Hay que crear un fanatismo del no creer; el pueblo ya lo tiene en una desconfianza total de los políticos (...) Por el mundo andan muchas Cosas con Himno. Son adoraciones del Error, en gran parte nacidas voluntarias, interesadas, o sea Mentiras.”. Una de esas anécdotas recurrentes es la de su campaña política, desplegada en 1927 como farsa de las que culminaron en la segunda presidencia de Yrigoyen. Macedonio proponía causar un caos general (repartiendo peines con filo que lastimaran el cuero cabelludo, distribuyendo cucharas de papel, cambiando la altura de los escalones de escaleras) que condujera al pueblo a aclamar a un caudillo que restituyera el orden. La satírica broma se recrea

producción continua, que no acaba cuando termina un texto. Conformaba obra abierta, cuyos “Fin”—el cierre convencional— el autor comenta en notas: “La palabra Fin hace constar que no he sido yo el que abandonó la compañía del lector. Que los lectores no se fíen y sigan; que no es auténtico ningún ‘acabado’—como dicen los vendedores de relucientes coches”. En *Una Novela que Comienza* (1941), el autor presenta desde el título su proyecto de plan-

Para los martinfierristas, “Macedonio es el modelo, el arquetipo marginal que desdeña doctorados, el usted, escalafones, la puntualidad, los homenajes y que nos enseña la manera de encerrarse en una pensión, ser austero prescindiendo de la ciudad y las ediciones en papel japon y a apostar a la ineficacia, la paradoja y el ensueño”. David Viñas

en “La conquista de Buenos Aires”, capítulo de *Museo de la Novela de la Eterna* (1967), obra clave de Macedonio, que hace tambalear no solamente los límites entre verdades y mentiras (sobre política, amor, muerte), sino también entre teoría y práctica (de la literatura), que se desarrollan simultáneamente. La prosa de Macedonio Fernández se presenta como un proceso de

tear una situación narrativa inicial que no continuará (se lo promete a los que clasifica como “lectores de comienzos”) “para que no se trunque mi obra con seguirla y no me despeñe estirando a más tan concluido comienzo”. En ese texto, se señala que ya no existe el Lector Crédulo y que el autor tuvo una “Novela impedida”, “que no pudo empezar porque naciole un impedi-



Tapa de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, de Macedonio Fernández

miento canónico no dirimible: una de las ‘personajes’ resultó hermana del autor y las nupcias de este y ella que ya entreveíanse en la trama... etcétera, etcétera”. La escritura de Macedonio se opone así, lúdicamente, a ilusiones realistas: “Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando ‘vida’”. Su prosa genera más bien la impresión de estar accediendo al escribir-pensar del autor, simultaneidad en la que consiste el “arte de Autorística” que propone Macedonio y que impregna de estilo ensayístico su discurso narrativo. La escritura, identificada con pensamiento, adquiere—tanto como la lectura—una función cognitiva: no se la concibe como receptáculo para manifestar conceptos elaborados previa e independientemente del escribir. Según se registra en *Papeles de Recienvenido* (1929), colección de colaboraciones suyas en revistas como *Martín Fierro*, *Sur* y *Proa*, Macedonio tenía la intención de publicar juntas *Adriana Buenos Aires*—su “última novela mala”—y *Novela de la Eterna*—la “primera novela buena—”. La “buena” apareció en 1938, publicada como *Novela de la Eterna* y *la Niña del Dolor*, *la Dulce-Persona de un amor que no fue sabido*, anticipación de lo que des-

pués sería *Museo de la Novela de la Eterna*. En diversos textos, Macedonio explica el plan de las novelas “mellizas”. *Adriana Buenos Aires* (publicada por su hijo en 1975 junto con la “novela buena”), historia de dos triángulos amorosos, repetiría recursos de la novela tradicional, como las “frases sentimentales”, la ordenación temporal de los hechos o los cambios de nombres de los personajes para ocultar tras ellos “personas reales”; la otra materializaría la persecución contra “la Verosimilitud, el deforme intruso del Arte, la Autenticidad”, practicando mezclas estructurales e incongruencias en el relato desarticulado de dos parejas, la de Eterna y Presidente y la de Dulce-Persona y Quizagenio (para las que no ha faltado algún intento de desciframiento biográfico que detectara en esos personajes dos amores de Macedonio, identificado con Presidente y Quizagenio). Pero el autor se representa escribiéndolas simultáneamente y no dándose cuenta de qué página pertenece a cuál de las dos novelas, cuando un viento le revuelve las

hojas en su escritorio; *Museo de la Novela de la Eterna* reúne variantes de relatos, escrituras frustradas que nunca alcanzan el ideal mientras abordan problemas vitales, literarios, filosóficos de Macedonio. En las dos novelas, la “mala” y la “buena”, el lector es interpelado constantemente para desautomatizar convenciones de la literatura realista y provocarle una “conmoción total de la conciencia”. El autor declara en el “Prólogo final”, con el que cierra *Museo de la Novela de la Eterna*, que su teoría novelística se concretaría en una trama poblada de personajes que leyera novelas para que el lector real “se desdibujara de existencia él mismo”, para que se desmoronaran los límites tradicionales entre personaje, autor y lector. La “Belarte” de Macedonio, en la que confluyen metafísica y literatura y es manifiesta la admiración por el *Quijote*, busca producir en el destinatario de sus textos “el mareo de su certidumbre de ser, el mareo de su yo” mediante la prosa novelística. El autor desea provocar también mareo del intelecto con la pro-

sa de “Humorística Conceptual o Ilógica del Arte”, es decir textos dominados por el absurdo, “una ingeniosidad (...) que engendra la más amplia congruencia”. Si el lector logra creer transitoriamente en el absurdo, se libera su espíritu “de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad (...), basta que se la presente como una ley universal inexorable y entonces resulta un límite a la riqueza y posibilidad de la vida.”.

Macedonio practicó también la prosa cuentística y asoció a ella otros géneros: “Mi sistema de interponer notas al pie de página, de digresiones y paréntesis, es una aplicación concienzuda de la teoría que tengo de que el cuento (como la música) escuchado con desatención se graba más.”. El quiebre constante del “hilo narrativo” en los textos de Macedonio, la proliferación de prólogos, las exposiciones repetitivas de un texto a otro, el desorden (sintáctico, conceptual) de sus metáforas, en fin su “Literatura Confusiva y Automatista, de lectura fácil (de omitir)” tal como el mismo Macedonio la caracteriza, tiene su contracara en el culto a la originalidad del “lector salteado”, el “lector sabio”: “He aquí que leíste toda mi novela sin saberlo, te tornaste lector seguido e insabido al contártelo todo dispersamente y antes de la novela.”. Explicaciones como esta señalan la unidad de la escritura de Macedonio, a pesar de que a veces se ha discutido, por ejemplo a propósito de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), si ese no es un libro metafísico más que literario. Lo que importa es que en la “confusión”, ese texto (y todos los otros o, lo que es lo mismo, su Literatura) con sus reflexiones, sus “cachadas”, sus historias de amor, constituye, como lo celebró Raúl Scalabrini Ortiz, “una biblia esotérica del espíritu porteño”.⁸



Tapas de *Papeles de Recienvenido* de Macedonio Fernández

Caricatura de Arturo Cancela por Valdivia

Un escritor al margen

El narrador, dramaturgo y periodista Arturo Cancela, único hijo de una familia de prosapia gallega, nació en Buenos Aires en 1892 y murió en 1957. Luego de asistir algunos años a las aulas de la Facultad de Medicina, abandonó las ciencias para adentrarse en lo que sería su verdadera vocación: la literatura. Ingresó al Instituto del Profesorado Secundario, donde se familiarizó con el estudio sistemático de las lenguas, la pedagogía y las nuevas corrientes filosóficas: los tres pilares de su particular estilo de escritura. Con apenas veinte años empieza a colaborar en *La Nación*, como periodista cultural y más tarde como primer director del Suplemento Literario. Hacia 1914 escribe un artículo sobre teatro nacional en *Nosotros*, en el que analiza críticamente la lengua utilizada por los autores y actores como Podestá o Parravicini, que imita el hablar de los inmigrantes y los procedimientos humorísticos que de este resultan. Un año después, incursiona en una escritura teatral despojada de realismo idiomático con *El día de la Flor*, inclinación que continuará desarrollando a la par de su práctica narrativa, muchas veces con Pilar de Lusarreta —una aristocrática dramaturga argentina de las primeras décadas del siglo XX—. Juntos escribieron la versión dramática de *El culto de los héroes* (1939), un cuento de Cancela de *Tres relatos porteños*, y entre otras obras, *El amor a los 70* (1942), *Cristina o la Gracia de Dios* (1943), *La E. S. C. O. B. A.* (1947).

Ni las consignas ni las construcciones simbólicas emergentes del Centenario son los focos de preocupación de Cancela; su escritura

apunta más bien a explorar la coyuntura histórica que favoreció los procesos políticos e ideológicos producidos entre 1914 y 1930, expuesta de una manera irónica y mordaz: el partido radical, la figura de Hipólito Yrigoyen, la población foránea y su incidencia en la lengua y en la forma de ver el mundo, los cambios

urbanísticos. El humor de Cancela consiste en el malentendido que produce la superposición de distintos registros y de dialectos de lenguas, orales y escritos (voseo, errores de las formas masivas del habla, palabras extranjeras traducidas literalmente, clisés de los discursos políticos y científicos), siempre supeditados a la lengua correctísima y pura del narrador, en el estado previo a la llegada de la ola inmigratoria. En este sentido, se puede leer su primer texto narrativo *Babel*, publicado en 1919 en *La Novela Semanal*, un



Arturo Cancela

Autógrafo de Arturo Cancela

relato que articula tres lenguas: el asirio perteneciente a un escrito original encontrado y traducido al inglés por el narrador y luego transpuesto al español por el escritor Cancela, quien se declara en la portada representante del narrador. En su obra, se pueden rastrear dos tradiciones humorísticas: por un lado, la exacerbación de la ironía proveniente de la tradición anglosajona a través de escritores como Thomas De Quincey, William Thackeray y Charles Lamb; por el otro, la de un linaje nacional de raigambre ochentista, diletante, encabezado por Eduardo Wilde, Miguel Cané, y secundado por Payró, en tanto retratan las falsedades y transformaciones de la vida nacional.

Fuera de los grupos de escritores

po que justifica su posición marginal respecto de los movimientos estéticos en boga: “Se me ha dicho que la juventud de la república está dividida como la República hasta la reorganización, en dos bandos: el bando de la calle Boedo y el bando de la calle Florida. Yo propongo que ambos grupos se fusionen y continúen sus actividades bajo el rubro único de ‘Escuela de la calle Floredo’”. Si mi idea se acepta, podríamos nombrar presidente a Manuel Gálvez, que vive en la calle Pueyrredón, equidistante de ambos grupos, y que tendría la imparcialidad de no oír a ninguno de los componentes. Además él mismo podría redactar el manifiesto ‘floredesta’, con lo cual nadie lo leería y sus términos no

La leyenda sobre el origen de los grupos de Florida y Boedo puede buscarse en la polémica desatada entre las revistas *Martín Fierro* y *Extrema Izquierda*. Esta última asumió la postura de Roberto Mariani contra Évar Méndez y su revista, y se autotituló con el nombre de la calle Boedo. Además llamó Florida al grupo martinfierrista, porque en esa calle estaba la confitería Richmond, donde se reunían sus colaboradores.

que se consolidaban por aquellos años, participó esporádicamente de las publicaciones literarias del momento: fue colaborador de *Nosotros*, miembro del consejo editor y columnista de la revista *La Vida Literaria*, redactor de textos breves en la primera *Martín Fierro* y de “greguerías” y epístolas en la segunda *Martín Fierro*. La más famosa de estas últimas fue una “Carta abierta”, dirigida a Évar Méndez en 1925, en la que se mofa de las diferencias insalvables entre las facciones intelectuales imperantes, al tiem-

obligarían en consecuencia a ninguno.”.

De este modo, Cancela desacraliza, con su conocida ironía, un aparente mito que circulaba en Buenos Aires, hacia la década del 20, acerca de la rivalidad facciosa entre los artistas e intelectuales agrupados en las escuelas vanguardistas de Florida —que albergó mayormente a los artistas de la corriente martinfierrista, más cercana a la literatura universal y desinteresada de la realidad inmediata— y la de Boedo —formada por algunos escritores martinfi-

rristas y otros asociados a las revistas *Los Pensadores*, *Extrema Izquierda* y *Claridad*, más inclinados por el realismo y el tema social—. Esta rivalidad se fundaba en la tradicional cultura de bandos propia de la historia argentina, pero Cancela se ubica al margen de las tensiones dominantes. En 1920 aparece, en forma de folleto, *Cacambo*, un breve relato en el que presenta a dos personajes que se repetirán a lo largo de su narrativa: el profesor Herrlin, científico sueco, anclado en Buenos Aires, observador sagaz e inocente de las particularidades de la Argentina, y José Manuel Inclán Zavaleta, historiador de la patria. *Cacambo* reflexiona sobre la importancia de los argentinos en la historia universal. Para esto, se detiene en el hecho de que el protagonista de *Cándido*, del escritor francés Voltaire, tiene un abnegado sirviente tucumano que lo acompañó en sus viajes. Esta figura local —que, según el texto, es la única que pasó a la historia de la cultura universal— es vista y evaluada desde dos perspectivas: la optimista del europeo y la realista del argentino. Este último manifiesta que no es memorable el pasar a la historia como un sirviente. Del cruce entre ambos puntos de vista surge una sátira a la construcción del mito de los héroes —que retomará en textos posteriores—, que consiste en proponer como prototipo de la heroicidad a un ser menor.

En 1922, cuando Cancela ya era un conocido redactor de *La Nación*, aparece uno de sus libros más exitosos, *Tres relatos porteños*, compuesto por historias tomadas de la realidad argentina y narradas desde una óptica aguda y descarnada: la contratación de un

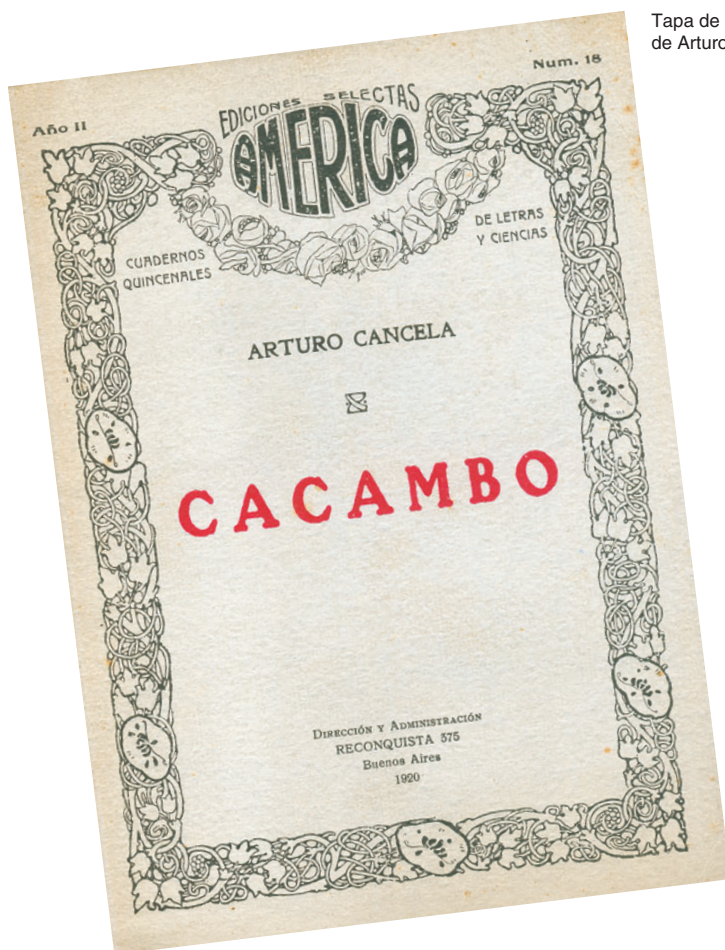
científico europeo para resolver un problema local, la participación involuntaria de un “señorito” porteño en los episodios de violencia de la Semana Trágica de 1919 y la incorporación al panteón de los “próceres” de un comerciante asturiano. El mayor mérito de los relatos es que la deliberada distorsión con la que se enfocan los hechos los vuelve más realistas. La primera edición se agota casi de inmediato: hasta julio de 1923 se hacen cinco tiradas y en diez años ya tiene una traducción al inglés. “El cocobacilo de Herrlin”, el primero de los cuentos, gira en torno del viaje que el eminente investigador de la Universidad de Upsala hace a la Argentina —aparentemente diezmada por la plaga de los conejos—, después de descubrir un bacilo que podría erradicar la atroz calamidad que estaba llevando el desarrollo agrícola a la ruina. Lo que debió ser una experiencia científica breve y beneficiosa para la economía nacional y para la carrera del científico se vuelve una pesadilla burocrática y política de más de cinco años, orquestada por las instituciones de gobierno, las que bajo la mirada de Cancela son más dañinas que cualquier plaga. Funcionarios, ministros, políticos, periodistas, ordenanzas encarnan los mecanismos de un mal incomprensible al entendimiento europeo pero familiar e inevitable a la idiosincrasia local. Finalmente se comprueba que no existía tal plaga para la que se había abierto un Instituto Modelo de Bacteriología Agrícola y destinado un presupuesto abundante. El profesor Herrlin no puede salir ileso del



Arturo Cancela

contacto con el absurdo que impera en la dirección del país, por lo que termina como un farsante, destituido de su cargo, olvidando su lengua y patria, y casado con la dueña de la pensión que lo alojó durante su estadía. El segundo cuento, “Una semana de Holgorio”, ubica la acción en la Semana Trágica y tiene como protagonista a Juan Dilón, un clubman, apostador que, después de perder su dinero en el hipódromo, se ve envuelto en los episodios revolucionarios, gestados a partir de la huelga respaldada por

los movimientos “maximalistas” —nombre con que se conocía el comunismo por la época—. Sin llegar a tomar partido por ninguna de las posiciones enfrentadas, Cancela ridiculiza tanto al cochero de galera, simpatizante de las ideas revolucionarias importadas de Rusia y la policía yrigoyenista guardiana del orden institucional, como al personaje *bonvivant* que entra en contacto con la realidad —que antes solo conocía a través de los diarios— por las contingencias de su vida parasitaria. El último de los relatos, “El culto

Tapa de *Cacambo*, de Arturo Cancela

de los héroes”, focaliza en la manera espuria de construir la nacionalidad a partir de linajes recién llegados, cuyo único mérito es la habilidad para hacer dinero. Aquí Cancela caricaturiza a Juana Martín de Alava, dueña de estancias y palacetes, casada con un universitario pero que no puede tolerar el origen humilde de su padre, que es un asturiano analfabeto, ni la forma poco elegante de transformar una máquina de afilar en la más grande empresa de mudanzas. Tras la muerte de su progenitor y frente al reconocimiento público de la sociedad de la trayectoria del pionero, del inmigrante laborioso, del fundador de una familia noble, la hija se reencuentra con sus orígenes, se suma al “culto de los héroes” y borra rápidamente la vergüenza

que la había asediado desde niña. Entre 1922 y 1930, mientras prepara la escritura de novelas, Cancela escribe ensayos, muchos de ellos publicados en *La Nación*. Se destacan *El burro de “Maruf”*, de 1925, y *Palabras socráticas a los estudiantes*, en 1928, este último dirigido a los estudiantes reformistas, y una abierta defensa del gobierno de Agustín Pedro Justo en tanto única respuesta a lo que él llamaba “demagogia yrigoyenista”. Antes de abocarse a las narraciones extensas, publica en 1933 un libro que compila sus apuntes como cronista de *La Nación* bajo el heterónimo Nasute Pedernera, titulado *Film Porteño*. En él reacciona una vez más sobre la degradación de la lengua, en este caso utilizada en los discursos de los diputados, reflejo

de la corrupción política. De 1939 es su primer esbozo de novela, *La mujer de Lot*; aunque inconclusa, muestra un cambio radical en el universo narrativo de Cancela: abandona el contexto nacional como centro del relato para comenzar la trama en la primera Guerra Mundial y finalizarla en un futuro imaginario —1989— en el que un gobierno “totalitario reformista” preside la ciudad Palestina. La obra editada de Cancela se cierra con *Historia funambulesca del profesor Landormy* (1943), escrita lejos del escenario político del radicalismo, pero que vuelve con la ficción a los tiempos de la presidencia de Alvear —sucesor de Yrigoyen entre 1922 y 1928—, donde ubica la historia de Landormy, un arqueólogo francés invitado por el gobierno a dar una serie de conferencias y clases en distintas instituciones: desde la Universidad hasta el Jockey Club. El personaje funambulesco fácilmente es manejado por la voluntad de la burocracia de turno y empieza un periplo mundano: el Plaza Hotel, el Delta, la ópera, los cabarets, un asado en San Antonio de Padua. Esto lo obliga a apartarse de su especialidad arqueológica para convertirse en uno de esos extranjeros, que pueblan la literatura, encargados de interpretar el presente. Al margen del nacionalismo de los cultores del Centenario, del Modernismo cristalizado, de los procedimientos de vanguardia emergentes, Cancela elaboró una crónica caricaturesca del espectáculo de la vida argentina con un estilo que insistía en preservar la lengua que consagrara Cervantes, sin privarse de recurrir al humor como mecanismo de análisis crítico.

ENTRE-TEXTOS

La travesía de la escritura

“La literatura argentina hay que buscarla en ciertos lugares. En una pieza de pensión del Once donde un escritor se pasa los años escribiendo una novela que dura toda su vida. Ese escritor es Macedonio Fernández. A veces pienso que la literatura argentina ES Macedonio Fernández.” Con estas palabras en *off*, mientras la cámara, en una toma subjetiva

desde la oscuridad de la vía de subte, se acerca a una estación iluminada, se abre el documental *Macedonio Fernández* (1995), producido por la Secretaría de Cultura de la Nación para la televisión argentina. La voz que se oye es la del escritor Ricardo Piglia (provincia de Buenos Aires, 1940), autor de los textos del film y coautor del guión junto al director Andrés Di Tella. La novela a la que alude es *La ciudad ausente* (1992). El documental —urdimbre de reflexiones de Piglia-lector de Macedonio, testimonios de quienes han analizado su obra, fotografías de época, fragmentos de películas argentinas que trabajan con ideas del viejo escritor y paisajes porteños de antes y ahora— es a la vez homenaje y develamiento. Narra cómo Piglia halla el motor de escritura de su novela, en una anécdota real o ficticia: recién llegado a Buenos Aires, el joven escritor se topa con “la loca del grabador”, que decía haber conocido a Macedonio, y que portaba su foto en la solapa. Alguien, desde el hospicio donde ella muere, le envía el viejo aparato de cinta con la supuesta voz de Macedonio, recitando partes de su obra. Esa fue “la imagen inicial de la máquina

de Macedonio en *La ciudad ausente*.” El cuento de la loca y el aparato recibido activan otra máquina de relatar y dan vida a la novela donde Macedonio contrata a un ingeniero para que construya una máquina que perpetúe el alma de su mujer moribunda. Elena de Obieta es, en la obra, “Elena Bellamuerte”, “la eterna”. Y ha sido ella misma un artefacto creador de relatos porque



es quien dio origen al *Museo de la Novela de la eterna*, “un libro” —según Piglia en el film— “que dura toda la vida del que lo escribe y es un museo donde se conservan los recuerdos, experiencias, sueños, pensamientos, vivencias e ilusiones de Macedonio. Una novela que es al mismo tiempo un diario personal, un tratado sobre el arte, un plan de vida y una experiencia de lo irreal en su forma más perfecta.” Aunque en sí misma, siempre “una novela es una

especie de máquina de fabular”, Macedonio con este libro interminable —aporta el artista visual Roberto Jacobí— “lo que hace es inventar un *software* para hacer máquinas. (...) Con el sistema ese podría haber inventado (...) muchísimas formas de hacer novelas.” *La ciudad ausente* representa esta idea: en un fantasmal Museo hay un dispositivo para traducir historias que las expande y

modifica hasta hacerlas irreconocibles. En ella, dice Macedonio ficticio, “La primera obra, anticipa todas las que siguen. Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias”. Así opera la literatura: *La ciudad ausente* inspira la ópera del compositor Gerardo Gandini, con guión de Piglia y estrenada en el Teatro Colón. Los cantantes convierten el texto narrativo en canto lírico. Sobre el escenario se vuelven escenografía los objetos fetiche de la vida de Macedonio (los cuadernos que acarreó toda la vida y que eran los borradores de su novela interminable, el frasquito conteniendo el alma de su mujer) y la máquina eternizadora de Elena. El film presenta el texto

de Macedonio como nacimiento de la vanguardia, en relación con Borges, Marechal y Gironde. Pero sugiere, dadas las características experimentales de su *Museo*, que se trata de una vanguardia que todavía no se ha concretado. “Sus libros transcurren en el futuro. El siglo próximo será macedoniano” es la frase con la cual la pantalla se oscurece, alejando al lector-espectador, solo por un momento, de la “estación Macedonio”. ☞

Antología

“Perspectiva

No hay peor cosa que el frangollo, si no es la fácil perfección de la solemnidad. Este será un libro de eminente frangollo, es decir de la máxima descortesía en que puede incurrirse con un lector, salvo otra descortesía mayor aún, tan usada: la del libro vacío y perfecto.

He hecho lo que pude para que en el zurcido de múltiples pasajes de mi prosa novelística, que arrastra consigo infatigables remiendos de revisación, no se adviertan costuras; y me hago un mérito confesar lo que nadie descubriría, porque si algún libro costó trabajo fue este, y yo creo que todo el arte es labor y muy ardua.

Pero sé que me aguarda una personalísima inmortalidad compensatoria: Pasarán las generaciones de lectores de vidriera y nadie comprará.

Esta será la novela que más veces habrá sido arrojada con violencia al suelo, y otras tantas recogida con avidez. ¿Qué otro autor podría gloriarse de ello?

Novela cuyas incoherencias de relato están zurcidas con *cortes transversales* que muestran lo que a cada instante hacen todos los personajes de la novela.

Novela de lectura de irritación: la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica de inconclusiones e incompatibilidades; y novela empeño que hará fracasar el reflejo de evasión a su lectura, pues producirá un interesamiento en el ánimo del lector que lo dejará aliado a su destino —que de muchos amigos está necesitado—.

En fin, tuve una rabia de tres días por la última organización y revisión del desorden de esta novela; felizmente uso puño postizo y había guardado todos los usados

desde que comencé a pensarla; aproximadamente mil contenían todos los apuntes, además de mil veces una docena de libretitas y blocs y hojas sueltas; lo eché todo en un rincón de mi aposento y tiré al suelo tres días desde que salía de la cama: rabiaba y lloraba, y chillaba como cien veces. Última vez que escribo para publicar. Si la Eterna me hubiera visto, hubiera reído tanto que arriesgaría enfermar porque es malo reír y no querer reír y esa es su risa ante el Rezongar. Nunca lo comprendió al Rezongo ¡qué criatura desesperante! Y yo lo aprecio tanto y me es tan esencial que le he comprado una costosa y ornamentadísima boquillita de vinagrol, materia que he encargado se descubra y solidifique para boquillas de fumar rezongos. (...)”

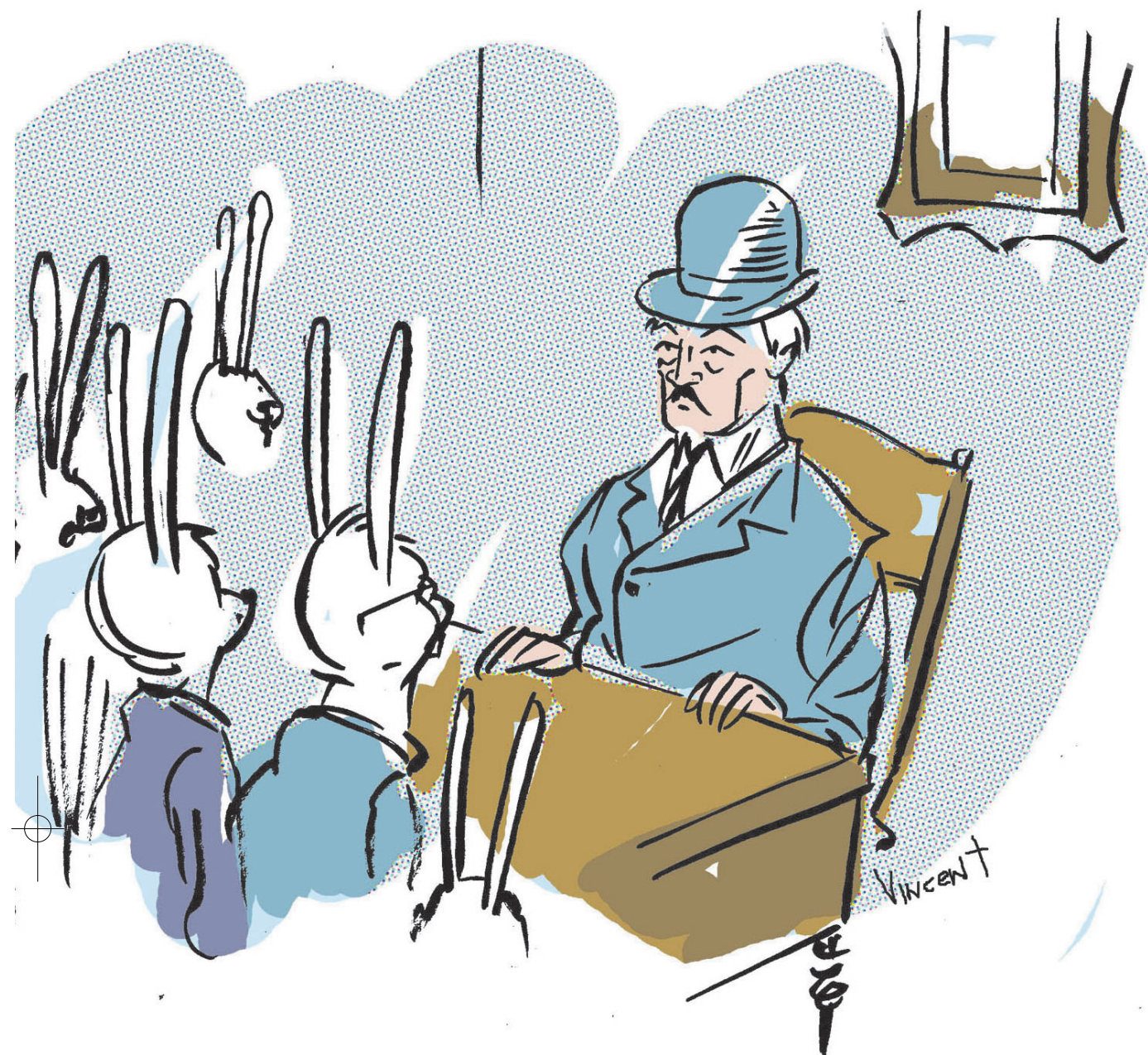
“A los críticos

El suicidio ha hecho escritor glorioso a algún mediocre; antes de él puede llegar a esa ‘segunda edición’ que calma tanto; el suicidio que espere hasta tener razón. Pero más precauciones he tomado contra el verdadero suicidio que es el vivir después de fracasar. Corregir es casi todo el Éxito, es lo que hace geniales. Corregir, corregir es el otro gran Poder; así esta novela empezada a los treinta años, continuada a los cincuenta y a los setenta y tres, tiene finalmente lo supremo: un sujeto de Buen Gusto como autor tercero y corregido resultante de los tres. Seré, en fin, autor de una carta a los críticos, la ‘carta al comisario’ pero de seguir viviendo: el suicidio no es corregible.”

Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*, Madrid, Colección Archivos, FCE, 1993.



“(...) Herrlin llegó, pues, soltero, lleno de ilusiones y con las mejores ideas sobre nuestro país, que había recogido en su estudio del castellano y de la historia y de la geografía argentinas. Se alojó en un hotel de Retiro, vistió su buen traje de levita, ajustó en la cabeza rasurada el lustroso cilindro de ceremonia, y con el paraguas al brazo, echó a andar, a pasos firmes y sonoros, por la calle Florida en dirección al centro. El ‘privat-docent’, advirtió que, tras su paso, la gente, sobre todo las mujeres, se volvían como para leer algo en su espalda. Supuso que observaban el corte de su le-



vita, proveniente de la Sastrería Académica de Upsala. (...)

Cuando llegó al ministerio de agricultura, comenzaban a afluir los empleados. Frente a la pequeña sala de espera, en que se hallaba junto a un afable postulante, el profesor sueco vio pasar cientos de cientos de hombres jóvenes, alegres y elegantes, idénticos a los que acababa de ver discurriendo por las aceras y conversando en los cafés. Admirado del interminable desfile, Herrlin exclamó: '¡Cuántos empleados!'

—Esto no es nada, repuso el postulante, los otros son muchos más...

—¿Los de otro turno?

—No: los que no vienen nunca... Esta respuesta dio a Herrlin la prueba de que su conocimiento del castellano era todavía deficiente; no se explicó el sentido de las palabras del postulante, ni la sonrisa irónica con que la acompañó. Desconcertado por su primera dificultad idiomática, el 'privat-docent' guardó silencio hasta que, ya bien entrada la tarde, pudo ver al secretario del ministro.

Evidentemente, al exponer sus títulos, la misión que se había empeñado en conferirle el gobierno argentino y el objeto de su primera visita, debió expresarse inapro-

piadamente, a juzgar por el estu-por que denotó el secretario. '¡El profesor Herrlin! ¡El profesor Herrlin!', repetía con pavor, mirando para todos lados, como si quisiera descubrir un lugar donde esconderlo...

Herrlin llegaba, efectivamente, en el momento más inoportuno. El Departamento de Protección Agrícola, por su monstruoso crecimiento de los últimos meses, había venido a constituir un peligro para el gobierno. (...)"

Arturo Cancela, "El cocobacilo de Herrlin". En *Tres relatos porteños*, Buenos Aires, M. Gleizer, Editor, 1923.

Bibliografía

- ANTELO, RAÚL, "Cancela, humor, nacionalismo e historia". En: Montaldo, Graciela (comp.), *Historia social de la literatura argentina, Yrigoyen, entre Borges y Arlt*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.
- BERNINI, EMILIO, "Arturo Cancela: una minoridad de diletante". En: Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Gramuglio, M. T. (dir.), *El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- CAMBLONG, ANA, *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, Buenos Aires, Eudeba, 2003.
- CÓRDOVA ITURBURU, *La Revolución Martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1962.
- FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR, "El existidor". En: *Un lenguaje nacional*, Buenos Aires, Estudio Entelman, 1976.
- GARCÍA, GERMÁN, *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*, Buenos Aires, S XXI, 1975.
- JITRIK, NOÉ, "La 'novela futura' de Macedonio Fernández". En: Jitrik, Noé, *Suspende toda certeza*, Buenos Aires, Biblos, 1997.
- MASIELLO, FRANCINE, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1986.
- MODERN, RODOLFO, *Arturo Cancela*, Buenos Aires, ECA, 1962.
- PIGLIA, RICARDO (ed.), *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, FCE, 2000.
- RAVINA, AURORA (dir.), *Historia Argentina*, Buenos Aires, Página/12, 1999.
- SARLO SABAÑANES, BEATRIZ, "Prólogo". En *Martín Fierro (1024-1927)*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969.
- SARLO, BEATRIZ, "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro". En: Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
- VIÑAS, DAVID, "El escritor vanguardista". En *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1971.
- ZUBIETA, ANA MARÍA, *Humor nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.

Ilustraciones

- Tapa, P. 567, P. 568**, ABAD DE SANTILLÁN, DIEGO, *Historia Argentina*, vol. 5, Buenos Aires, TEA, 1971.
- P. 562**, *Pintura Latinoamericana*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1999.
- P. 563, P. 564**, *Historia de la literatura argentina*, vol. II, Buenos Aires, CEAL, s/f.
- P. 564, P. 565**, *Historia de la literatura argentina*, vol. III, Buenos Aires, CEAL, s/f.
- P. 566**, *Lyra*, Nos. 237/239, Buenos Aires, diciembre de 1978.
- P. 567**, FERNÁNDEZ, MACEDONIO, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Buenos Aires, CEAL, 1967.
- P. 568**, FERNÁNDEZ, MACEDONIO, *Papeles de Recienvenido*, Buenos Aires, CEAL, 1966.
- P. 569, P. 572**, CANCELAR, ARTURO, *Cacambo*, Buenos Aires, Ediciones Selectas América, 1920.
- P. 569**, *Caras y Caretas*, año XXXIII, N° 1668, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1930.

Auspicio:



gobBsAs